

compositionen sich aneigneten. Goudimel selbst schrieb sie, wie es in der Vorrede heißt, für den Hausgebrauch, nicht für die Kirche, um etwa den lateinischen Gesang zu verdrängen. Ueberdies hatte die Sorbonne die Psalmenübersetzungen geprüft und erklärt, sie finde darin nichts Unkatholisches. An Goudimel schloßen sich an: Giovanni Animuccia, Giovanni Maria Nanini und Giovanni Pierluigi da Palestrina (geb. 1526 in Palestrina, dem alten Praeneste, gest. am 2. Februar 1594 in Rom). Wir sagen hier nur das Nothwendige über diesen Meister und verweisen im Uebrigen auf den Art. Palestrina. Im J. 1551 wurde er vom Papst Julius III. nach Rom berufen als Magister puorum (Inspector der Singknaben) und Kapellmeister an St. Peter. Sein erstes Werk, vier Messen zu vier und eine zu fünf Stimmen, verschaffte ihm den Eintritt als Sänger in die päpstliche Kapelle. Diese Stellung mußte er jedoch bald wieder aufgeben, da der Papst Paul IV. durch eine Verordnung vom 30. Juli 1555 die verbetretenen Sänger, zu denen auch Palestrina gehörte, aus der Kapelle entließ. Am 1. October desselben Jahres wurde er Kapellmeister an S. Giovanni im Lateran, eine Stellung, die er nach sechs Jahren verließ, um in die Dienste des Capitels von S. Maria Maggiore zu treten. Während dieser Zeit hatte er u. a. seine Improperien componirt, welche am Charfreitage des Jahres 1560 zum ersten Male gesungen wurden; sie wurden mit so allgemeiner Rührung vernommen, daß Pius IV. eine Abschrift für die päpstliche Kapelle verlangte, von der sie seit jener Zeit, so lange sich diese in Thätigkeit befand, unausgesetzt an dem genannten Tage wiederholt wurden. Der Inhalt dieser Improperien kann als bekannt vorausgesetzt werden. Zu den einfachen, ein tiefes Geheimniß kündenden Worten ließ Palestrina die einfachsten, die schlichtesten Tonverbindungen hören, wie sie dem sanften und ernstesten Vorwurfe, der innigen Reue und dem begeistertsten Lobgesange ziemten. Wie die ganze Umgebung bei der Feier jeden Schmuckes und Glanzes entkleidet war und in ihrer ernstesten Trauer das Gemüth um so mehr zur Andacht stimmte, so vernahmen die Hörer jetzt, statt des gewohnten Aufwandes contrapunktischer Gelehrsamkeit, zum ersten Male nur Töne voll des innigsten Gefühles, in den nach geheimnißvoller innerer Beziehung zusammengeordneten Zusammenhängen. Von jetzt an beginnt die Thätigkeit des Meisters auf dem Gebiete der heiligen Tonkunst. Den Klagen über Unordnung in der Kirchenmusik, verursacht durch die Unverständlichkeit des Textes, übermäßige Ausdehnung der Compositionen, ungeeignete, willkürliche und störende Manieren der Sänger, begegnen wir schon im Decrete des Papstes Johannes XXII. zu Avignon im J. 1322 (s. d. Art. Choral III, 183) und in der Folgezeit. Dem Concil von Trient war es vorbehalten, eine Reform des Kirchengesanges durchzuführen. Diese wurde am 14. Sep-

tember 1562 in der 22. Sitzung beschloßen. Verordnet wurde vor Allem, daß aus der Kirche diejenige Musik zu verbannen sei, welche im Orgelspiel oder Gesange eine Vermischung von Ueppigem (lascivum) oder Unreinem (impurum) zeige. In der 23. Sitzung wurde noch bestimmt, daß die Knaben im Seminar die Grammatik und den gregorianischen Gesang erlernen sollten. Vor der 24. Sitzung ließ Kaiser Ferdinand I. ein Verbot der Tonkunst, durch seinen Gesandten den Wunsch aussprechen, man möge eine völlige Verwerfung des Figuralgesanges nicht beschließen, da derselbe in seiner richtigen Anwendung ein sehr geeignetes Mittel sein könne, das Gemüth zur Andacht zu erheben, worauf die Antwort erfolgte, daß es nur auf die Mißbräuche abgesehen sei und die Verbesserungen im Einzelnen der Kirchenzucht, Provinzialsynoden und den Bischöfen überlassen blieben. Die Ausführung der tridentinischen Beschlüsse verzögerte sich bis zum Jahre 1564. Am 2. August dieses Jahres ernannte Pius IV. eine Commission von acht Cardinälen, die mit seiner Zustimmung zweien aus ihrer Mitte, dem hl. Karl Borromäus und dem noch jugendlichen, aber sehr kunstverständigen Cardinalen Vitellozzi, die Reform der päpstlichen Kapelle übertragen. Diese hatte zunächst einen disciplinären Charakter. Hier mag aber auch die Frage der figurirten Kirchenmusik wieder in Fluß gekommen sein. Palestrina (vielleicht auch Animuccia) konnte durch Vorlage der schon unter Julius III. componirten Messen den Beweis erbringen, daß nicht die Kunst als solche an der Unverständlichkeit des liturgischen Textes die Schuld trage. Er wurde darum (1565) nicht nur mit dem Titel und der Pension eines päpstlichen Kapellsängers belassen, sondern mit dem vollen Gehalte eines solchen geehrt. Erst im Jahre 1567 wurde die berühmte *Missa papae Marcelli* mit diesem Titel im Druck veröffentlicht, in dankbarer Erinnerung an einen Kirchenfürsten, den Cardinal Marcello Cervino (später für einige Wochen Papst Marcellus), für den Palestrina die Messe componirt hatte, der aber durch einen frühzeitigen Tod hinweggerafft wurde. Das Ansehen Palestrina's stieg, als unter Pius V. und Gregor XIII. nach Erscheinen des neuen Breviers und Missals seine compositorische Thätigkeit sowohl für die neuen Choralbücher (s. d. Art. Choral III, 184) als für figurirte Gesänge mit den reformirten liturgischen Texten in Anspruch genommen wurde (Kirchenmusikal. Jahrbuch VII, Regensb. 1892, 96). Palestrina's Compositionen repräsentiren den Abschluß einer lange vorangegangenen Kunstentwicklung. „Sein Stil ist eigentlich kein neuer,“ sagt Riemann; „neu war an ihm nur die consequente, einheitsliche und wahrhaft geniale Durchführung der Abklärung des polyphonen Satzes, welche in unvollkommener Durchführung schon das Unterscheidende des Stiles eines Willaert, Goudimel, Festa, Animuccia war, die fesselnde Wahrheit des Ausdrucks, der hohe Adel der Empfindung